

César Nicolás

Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo: Una imagen literaria, pictórica y fílmica

Dos teselas: mitos y *ut pictura*

Comenzaré recordando el mito de Edipo, que entraña una profunda paradoja: en él, la visión se convierte en ceguera, la ceguera en visión. Sófocles, *Edipo rey*. En el clímax de la tragedia, Edipo encuentra ahorcada a Yocasta. Oímos el relato del paje:

Él, apenas la ve, dando pavorosos bramidos, la suelta del lazo que la sostenía. Y ya que estaba tendida en tierra la desdichada –¡oh escena lastimera la que entonces vimos!– le arranca los dos largos y áureos broches con que adornaba sus vestiduras, levántalos en alto, y ... los clava en las órbitas de sus propios ojos, diciendo cosas como éstas: ‘No veréis ya más, ojos míos, ni cuanto yo estaba sufriendo ni cuanto yo estaba haciendo; sepultados en eterna noche, contemplad a los que jamás debierais haber visto, y nunca veáis a los que yo tanto deseé ver.’

Con tales lamentaciones, una y mil veces repetidas, se iba desgarrando los párpados y, enrojecidas las órbitas, iban enrojeciendo las mejillas, y a poco ya no eran gotas de fresca sangre las que corrían, sino una negra masa de sangre coagulada lo que bañaba todo.¹

La acción nos es narrada; no la vemos sobre el escenario. Aunque el paje acuda al estilo directo, Sófocles nos la muestra de manera *indirecta*. Por decoro, o para evitar dificultades escénicas. Pero, además, en homenaje a su primitiva fuente oral. Para compensar tal laguna, el relato, acudiendo a la *ékfrasis*, culmina en una representación verbal llena de plasticidad, que se nos queda grabada en la retina: al tiempo, nos hiere, nos ilumina y nos llena de horror. No se nos ahorra lo desagradable. Retomando un diseño milenario a buen seguro transmi-

¹ Sófocles (1959: 76-77, Versos 1265 y ss.)

tido por los rapsodas,² las palabras pintan la escena en una vívida *gradatio*, al tiempo cromática y cinética. Retengamos este dato: un instrumento afilado (sendos alfileres) penetra en los ojos y los desgarran, bañándolos en una granizada de sangre.

Entro en lo hermenéutico; subyace aquí una doble paradoja. Se nos dice que la luz de la verdad es cegadora. Mediante la ceguera física, Edipo rasga el velo de las apariencias, y adquiere la sabiduría y el don profético de la visión. Ciega en apariencia sus ojos. Pero, en realidad, los abre a lo profundo: ha penetrado en la visión *interior*. Visión que luego el surrealismo –Bataille entre otros– asociará con el «tercer ojo» – con el ojo pineal.³ Al abrir ese ojo, penetrando en lo oscuro, Edipo alcanza a ver lo invisible, a decir lo indecible; ha comprendido lo *irracional*. Algo muy importante para los griegos. Ahí están todas esas tradiciones órficas y dionisiacas, estudiadas por Dodds (1951).

¿Comienzo con Edipo? Sólo remonto un poco. Oigo en esto a Homero. Rodeado de un grupo, junto a una escalinata, recita el célebre pasaje de Polifemo (*Odisea*, IX, vs. 381-403), donde Ulises –convertido en *Nadie*– escapa y ciega al cíclope clavándole, con sus compañeros, una ardiente estaca en el ojo. O lo que es lo mismo: consulto este pasaje, voy a su lengua griega. Resuenan unas imágenes, unidas a onomatopeyas y efectos fonosimbólicos que apenas recoge la traducción. Y el relato, puesto en boca de Ulises, provoca un efecto si cabe más plástico:

De la suerte que cuando un hombre taladra con el barreno el mástil de un navío, otros lo mueven por debajo con una correa, que asen por ambas extremidades, y aquél da vueltas continuamente, así nosotros, asiendo la estaca de ígnea punta, la hacíamos girar en el ojo del Cíclope y la sangre brotaba alrededor del caliente palo. [...] Así como el broncista, para dar el temple que es la fuerza del hierro, sumerge en agua fría una gran segur o un hacha que rechina grandemente, de igual manera rechinaba el ojo del Cíclope en torno de la estaca de olivo.⁴

² Sobre la transmisión oral de la literatura en el mundo griego, recuerdo los estudios de Bowra (1966: 18 y ss.) y Bowra (1968: 1-52).

³ Bataille (1972); Larrea (1944: 44 y ss.). También pueden consultarse Bataille (1929) y Bataille (1931).

⁴ Homero (1970: 116). En el original abundan los grupos implosivos, y la aliteración de fonemas vibrantes, velares y sordos, que connotan fonoestilísticamente la acción, tiñéndola de golpes y sonidos chirriantes. Algo de esto llega a la traducción.

¿Y por qué Edipo? Más: ¿por qué ese Cíclope, símbolo de la visión única del amo del rebaño? Vayamos a nuestro siglo. Cabe la ceguera de otro persuasivo pastor: ese Jefe –ideológico, mercantil o político– *guía* de las masas; y tras él, un público gregario, manipulado y pasivo. Al hilo de ese ojanco, reflexiono y afilo: apunto a la visión fija y estereotipada del rebaño: dicta el Uno, lo idéntico, lo obvio; prima lo monológico y *uniformizado*; sangra de repente el *ojo* de la multitud.

Lector, ya nos ponemos en camino. Salgo a explorar algunas de las imágenes más provocadoras y obsesivas del surrealismo (el de un filo agudo perforando o desgarrando el ojo y, con él, las convenciones y cegueras de la visión), y me encuentro con que se hallan –y con un modo de representación no menos cinético y plástico– latiendo nada menos que en el teatro de Sófocles, en la bellísima *Odisea*. Más: te recuerdo que modulan un mito ligado al psicoanálisis. Y a lo que Jung, Durand y la crítica psicotemática denominan «arquetipos del inconsciente colectivo», «estructuras antropológicas de lo imaginario». ⁵ En definitiva: aviso de unos diseños inmemoriales. Y, con ellos, de unos arquetipos –afloren como motivos, símbolos o «temas»; los llames *imaginarios*– que subyacen en el modelo de mundo y en los sustratos culturales del receptor. Así que, ¡atención!, porque, andando los siglos, van a llegar transformados al surrealismo, cristalizando en un tópico en el que al menos la ceguera de Edipo –pero también la del Cíclope– late como resonancia psicoanalítica, mítica y compositiva. Estamos ante un intertexto fundamental.

Según me acerco a las vanguardias reparo en que, como ramas de un mismo árbol, alternan en ellas obras cinematográficas, pictóricas y literarias. Ciertamente: desde Simónides y Horacio, desde la *ékfrasis* o el *ut pictura* de los clásicos, ⁶ las relaciones entre las artes –empezando por la poesía y la pintura– han sido una constante de la Poética y la Estética occidentales. A poco que el crítico amplía su campo de visión, se sorprende no sólo de los fenómenos genéticos o de estricta inter-

⁵ Jung (1936); Durand (1960).

⁶ Como introducción al tema y a su devenir, vid. los estudios de Yates (1966); Lee (1967); Weinberg (1961); por no citar estudios como el de Praz (1970).

textualidad que relacionan unas obras con otras, sino del cúmulo de convergencias, invariantes y nexos (sémicos, formales y compositivos) que se producen entre las artes. Sobre todo, cuando presentan un mismo contexto histórico y una poética compartida.

Entro ya en el campo de los lenguajes artísticos comparados, y me asaltan ciertas dudas. ¿Sólo caben convergencias temáticas? ¿Por qué tantos estudios (supuestamente «científicos») abordan sólo el lado temático o, a lo sumo, el plano representativo, obviando esos otros aspectos –artísticamente claves– que involucran hechos de estructura, y aúnan lo semántico, lo pragmático y lo formal? Lo aviso: zahondo en una perspectiva semiótica. Una perspectiva que, lejos de resultar *sistemática*, se vuelve insuficiente si no la completamos con otros enfoques.

Miro por ejemplo a la Retórica. ¿Por qué tantos estudios comparados ignoran los aspectos retórico-compositivos –a mi juicio esenciales–, obviando esas figuras y tropos a que recurren las artes, sobre todo las temáticas o figurativas? Tales estrategias son no sólo verbales (como ocurre en la lengua y la literatura), sino también visuales (como ocurre en los códigos analógicos de la pintura y el cine). Y generan imágenes pictóricas o fílmicas que, como en literatura, tienen funciones estilísticas y compositivas, determinando el contenido y la representación.

Recuerdo, pues, lo señalado por Jakobson, Lotman y Mukařovský.⁷ Y ahora, según avanzo, lanzo nuevas hipótesis. Sospecho que las artes no son sólo lenguajes secundarios, sino que comportan unas estrategias retóricas comunes, que involucran al receptor. Que todas ellas acuden a un discurso figurado, elusivo, connotativo, indirecto; y que todas –incluso la música– se nutren en mayor o menor medida de ese arsenal de figuras y procedimientos retóricos, máxime cuando –como ocurre en las vanguardias– parten de un código artístico común y, con más o menos ingenio, estilizan el discurso hasta el hermetismo o la provocación. ¿Cómo ignorarlo cuando numerosos autores de la vanguardia se expresan en dos o más lenguajes artísticos, o los emplean conjuntamente?

⁷ A este carácter semiológico de las artes, vistas como lenguajes secundarios ligados por una serie de estrategias comunes, apuntaron tempranamente Mukařovský (1932 - 1947); Jakobson (1963: 126-127) y Jakobson (1967); Lotman (1970).

Resumo: junto a la convergencia temática, hay entre las artes una convergencia poética, retórica, histórica y semiótica poco o mal explicada. Todas ellas constituyen lenguajes artísticos y provocan unos efectos estéticos. Compartiendo numerosos recursos, se comportan como códigos complejos y conllevan análogas formas de comunicación. De ahí este corolario: tanto las obras literarias como las pictóricas y filmicas constituyen *textos* artísticos. Pueden ser leídas (o interpretadas) partiendo de unos procedimientos retórico-discursivos y de un circuito comunicativo que les resultan comunes, aunque varíen según los distintos lenguajes artísticos – y según los autores, corrientes y épocas.

Impactos del cine. La navaja en el ojo

No sólo teorizo. El movimiento se demuestra andando: parto de unas lecturas críticas, de unos textos visuales y literarios. Comienzo por el cine, por el arte más joven, y casi al final de un caudaloso trayecto. Vaya el lector a la primera de las ilustraciones (figura 1). Contemple, para empezar, esos fotogramas de la obertura de *Un chien andalou*, de Luis Buñuel (estrenada en 1929, con guión de Buñuel y Dalí). Vemos, primero, una sinécdoque de la parte: apoyándose en el pomo del ventanal, y mientras fuma, un hombre afila y prueba su navaja de afeitar (planos 1, 2 y 3). Atentos al personaje: lo interpreta nada menos que Buñuel, que se señala así como autor implícito representado: a partir del plano 12, no volverá a aparecer en pantalla. Una presencia anómala del director, que apunta a los posibles valores metadiscursivos (o autorreflexivos) de la obertura.

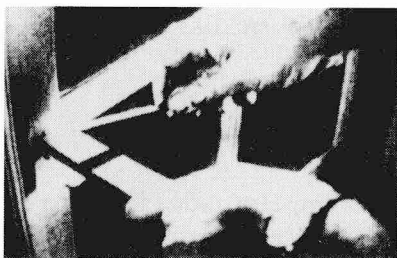
Me fijo en su reloj de pulsera, que sugiere y anticipa (forma redonda, y próximo a la navaja) las imágenes del ojo y la luna que luego se manifiestan. Los cristales del balcón están desnudos; acto seguido, con visillos (¡y al tiempo se destacan los párpados, cubriendo los ojos de Buñuel!). El director-personaje mira hacia abajo; reparemos (planos 2 y 4) en que esos párpados crean un paralelismo (se destaca lo velado) con esos visillos que –sorprendentemente– han aparecido en el ventanal (primera ruptura de la lógica narrativa). Y es que en los visillos (leitmotiv de toda la película, que hace cita expresa en el plano 25 a «La encajera» de Vermeer) ya se insinúan la luna y la nubecilla. En suma,



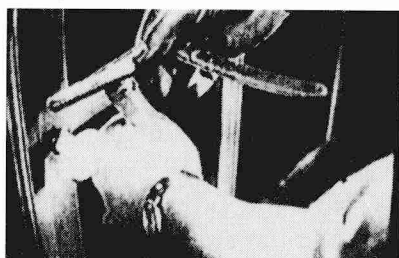
Fotograma 9/Plano 1



Fotograma 10/Plano 2



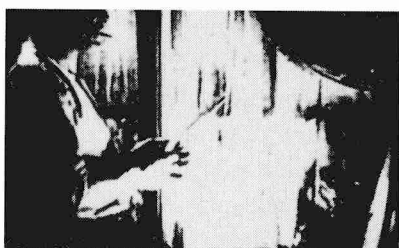
Fotograma 11/Plano 3a



Fotograma 12/Plano 3b



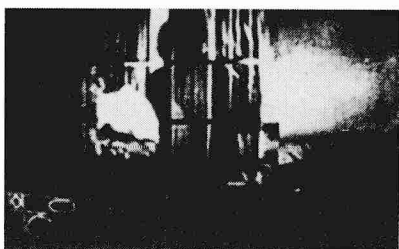
Fotograma 13/Plano 4



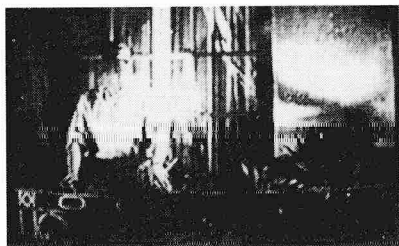
Fotograma 14/Plano 5a



Fotograma 15/Plano 5b



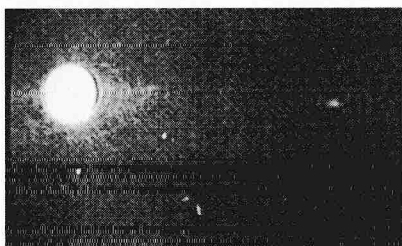
Fotograma 16/Plano 6a



Fotograma 17/Plano 6b



Fotograma 18/Plano 7



Fotograma 19/Plano 8



Fotograma 20/Plano 9



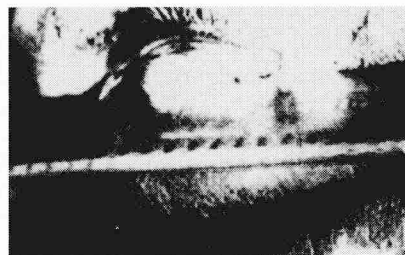
Fotograma 21/Plano 10a



Fotograma 22/Plano 10b



Fotograma 23/Plano 11



Fotograma 24/Plano 12

Fig. 1: *Découpage* en fotogramas de la obertura de *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel.

desde el primer instante, el film avanza poéticamente, subvirtiendo la lógica realista, los nexos metonímicos de la contigüidad. Por el contrario: va tejiendo su sintaxis mediante redes asociativas de carácter metafórico y onírico. Los motivos se repiten y articulan formando leit-motivs simbólicos. Ciertamente que sólo sugeridos: han de ser activados por el espectador.

¿He dicho espectador? Pues muy a propósito, porque (planos 5 al 7), acabada su tarea, el personaje-autor sale al balcón, y contempla la luna. Le vemos ahora convertido, precisamente, en espectador. La «nubecilla» (plano 7) que forma su bocanada de humo prefigura (nuevo encadenamiento por metáfora) la inmediata nubecilla longitudinal (con connotaciones de navaja y filo) que en el plano 8 ya avanza hacia la luna llena. Y ahora, mediante otro paralelismo y una nueva (y doble) metáfora cinematográfica, se introduce una yuxtaposición de imágenes simultáneas. Acudiendo al primer plano, y mediante un montaje alterno, los célebres planos 10 al 12 cierran la obertura y nos conducen a un final impactante.

Al tiempo que la mano del hombre (sorpresa: ahora sin reloj de pulsera, y con corbata) abre el ojo izquierdo de la mujer, y se dispone a seccionarlo, la luna (análoga a la niña del ojo) es atravesada en idéntica dirección por la nube (análoga a su vez a la navaja). Acto seguido, y ya en primerísimo plano, la pupila es seccionada por la hoja: el líquido ocular se derrama. Observemos las equivalencias metafóricas del ojo y la luna, de la nube y la navaja (¡y con un mismo movimiento de corte!). Estamos ante una doble y compleja metáfora fílmica que se eleva a símbolo metacinematográfico.

En efecto, la serie de metáforas culmina en un símbolo polisémico (la tachadura del ojo) que ha recibido sesudos comentarios. Para Jean Vigo, es una petición de un ojo distinto al habitual.⁸ Para Brunius (1929 y 1947), una agresión a las convenciones del «siglo del ojo», un romper la barrera entre el sujeto y los objetos, entre percepción y representación. Paul Ilie ve aquí una clave estética, una ruptura con el romanti-

⁸ *Apud* Sánchez Vidal (1984: 61).

cismo.⁹ Linda Williams (1981), una metáfora del film surrealista, una metaficción. Ahondo en esto, y coincido con Jenaro Talens:¹⁰ Buñuel pone en escena el punto de vista del espectador, inscribiéndolo en la materialidad de la pantalla. El espectador se convierte, simultáneamente, en sujeto y objeto de la acción: alguien que mira cómo un ojo es seccionado, alguien cuyo ojo es seccionado y alguien que secciona el ojo (Añado: que secciona el ojo del mismo modo que lo hace el director con su instrumento: esa cámara –implícita– que tacha y clausura la visión externa y pasiva; cámara *penetrante*, aludida en metáfora pura por medio de la navaja). Autor y espectador se desdoblan, han de intercambiar sus papeles. Actuando como símbolo de la nueva comunicación cinematográfica, la obertura introduce una poética y un punto de vista que permite al espectador articular de forma coherente las metáforas, el *collage* y la sintaxis transgresora del resto del film.¹¹

Pero la navaja en el ojo es también una llamada al surrealismo. Evoca el descuartizamiento dionisiaco de la narración. Y actúa como símbolo metacinematográfico no sólo de la fragmentación posterior de la película, sino de la nueva visión –aparentemente irracional– que han de adoptar la cámara y el espectador. Nos muestra la necesidad de tachar la mirada convencional y pasiva con que vemos o hacemos cine (y con el cine, la vida: no cabe ya ese falso *realismo* de la anterior narrativa, porque la vida es algo caótico e inconexo). Al igual que esa *cámara-navaja*, hemos de penetrarlo todo con ojos nuevos: ser espectadores y creadores críticos, desautomatizando nuestros hábitos.

Para ello, Buñuel lleva al cine dos poderosos instrumentos retórico-compositivos: el símbolo y la metáfora. En clave surrealista, el montaje metafórico trastoca la sintaxis metonímica, la lógica narrativa y el mo-

⁹ Ilie (1972: 253-254). El corte permite que el ojo seccionado continúe viendo, pero la pupila registra ahora una imagen disyuntiva que remite a la dislocación sensorial del surrealismo.

¹⁰ Talens (1986: 59 y ss.). Remito al lector a los apéndices de este estudio (pp. 97-212), donde se recogen el guión literario, el *découpage* en fotogramas y un cuadro sinóptico del film.

¹¹ Deben también consultarse estudios como los de Téllez (1991: 152-155) o los muy notables incluídos en el monográfico de Dubois/Arnoldy (1993), pertenecientes a Dubois (pp. 23-42), Michel Marie (pp. 43-46), Williams (pp. 47-60) y Jean-André Fieschi (pp. 181-185).

delo novelístico que –desde Griffith– había utilizado buena parte de la cinematografía anterior.¹² Al desestructurar las convenciones fílmico-narrativas, al pedir que percibamos y reconfiguremos de otro modo, se rechaza no sólo el realismo; también el lirismo fácil y postizo.¹³ Y, sobre todo, al mirón satisfecho – al simple *voyeur*.

Así pues, esta obertura, lejos de ser gratuita o meramente provocadora, está –aunque sea *inconscientemente*– muy calculada. Pone en escena la obra y, a través de la metáfora y el símbolo, abre una nueva poética y retórica cinematográficas. Apela a la mirada de la cámara y del espectador. También a su memoria literaria y artística: la película abunda en homenajes, citas y parodias.

Y vuelvo con esto a la materia comparada, porque la imagen del ojo seccionado modula un mito psicoanalítico y trágico (la paradójica ceguera de Edipo) cuyo sesgo crítico atañe a la propia teoría de la lectura, y llega a Paul de Man (1971). Como Edipo, Buñuel ciega la mirada externa para que surja la interna, y lo hace en ambas instancias comunicativas. No sólo eso; la doble imagen fílmica implica otros lenguajes, y transforma una amplia serie de intertextos. O lo que es lo mismo: la navaja en el ojo remite a su vez a unos motivos y diseños que ya constituían –cuando se rueda la película– figuras de uso en la literatura y pintura de la época. En plena revuelta surrealista, Buñuel retoma una tradición de ruptura que ha pasado por Lautréamont. Y no hace sino trasladar al cine –para desautomatizarla y culminarla– una isotopía poética que, con distintas variantes, se había convertido en tópico y símbolo revulsivo de las vanguardias.

¹² Véase al respecto Gimferrer (1985).

¹³ Pongo por caso: el que, a ojos de Buñuel y Dalí, habían cultivado J. R. Jiménez y Lorca, parodiados *ambos*, a mi juicio, en la escena de las sogas, el burro muerto (cita de un *putrefacto* Platero), el piano (¿no lo tocaba Lorca a sus amigos, y con aires *flamencos*? Para colmo: acaba de publicarse el *Romancero gitano*) y la pareja de seminaristas (planos 137 y ss. de la película).

El picotazo del poeta. De Richter a Lautréamont

Relámpagos del Romanticismo. Nos interesa uno de Richter. Viendo representado el ojo divino en el interior del triángulo, denuncia Jean Paul: «Dios pintado como un ojo irradiante no es ya sino una órbita negra y cavernosa.» La imagen impresiona a Hugo quien, según Béguin, la reprodujo varias veces hablando de «un agujero vacío y de un ojo reventado», y de «una órbita vacía en el fondo de los cielos».¹⁴ Medite el lector sobre esta tachadura: donde el gran ojo bíblico, tras el *Sturm und Drang* se abre un cráter vacío –gruta, noche, ojo reventado– que alcanza al sueño de la Razón.

1868: Lautréamont ha publicado un libro *maldito*. Canto VI de *Maldoror*. Desde su inicio, surge un metadiscurso, una clara autorreflexión.¹⁵ Tras la historia de Mervyn, y habiendo definido la belleza como «el hallazgo fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas», Ducasse (estrofa 7) intercala el relato del loco del Palais-Royal, que se abre con esta maldición, rítmica y onomatopéyica:

Mon père était un charpentier de la rue de la Verrerie ... Que la mort des trois Marguerite retombe sur sa tête, et que le bec du canari lui ronge éternellement l'axe du bulbe oculaire! (Mi padre era un carpintero de la calle de la Verrerie ... ¡Que la muerte de las tres Margaritas caiga sobre su cabeza y que el pico del canario le desgarré eternamente el eje del globo ocular!).¹⁶

¹⁴ *Apud* Larrea (1944: 52), que recoge en nota ambas citas.

¹⁵ Planean la ironía y la parodia. El autor, bajo la máscara de Maldoror, dice que va a *novelar* (asistimos, en efecto, a una mezcla perturbadora del relato épico-paródico y el poema en prosa), reflexiona sobre la obra y la «labor irrealizada»; habla de hacer «poemas instructivos». Y exclama: «Je me suis aperçu que je n'avais qu'un œil au milieu du front! Ô miroirs d'argent, incrustés dans les panneaux des vestibules, combien de services ne m'avez-vous pas rendus par votre pouvoir réflecteur!» (¡He notado que no tenía yo más que un ojo en medio de la frente! Oh, espejos de plata, incrustados en las paredes de los vestíbulos, cuántos servicios no me habéis prestado con vuestro poder reflector!).

¹⁶ Lautréamont (1868: 237 y ss.) y Lautréamont (1970: 255 y ss.). Remito entre paréntesis a las páginas correspondientes del texto francés. Andrés Sánchez Robayna (1988: 234) ya aludió, en brevísima nota, a la prelación cronológica de esta imagen respecto al caso Brauner, que veremos luego.

Aclaro: las «tres Margaritas» son sus hermanas, a las que el loco (que al final será coronado con un orinal y bautizado como *Aghone* por Maldoror, aquí paranarratario) les regaló un canario de hermosos trinos, «gracia fugaz» y «sabias formas». «Genio de la casa», que será aplastado en su jaula de mimbre por los «tacones claveteados» del padre, «ciego por la cólera» (p. 238). Se narra luego la hermosa agonía de ese «copo de plumas». Llenas de dolor, las tres hermanas aparecen al cabo muertas en la perrera («Como no podíamos sacarlas de allí –explica el loco (p. 239)– porque, fíjese bien en esto, estaban estrechamente abrazadas las tres, fui a buscar al taller un martillo, para deshacer la vivienda canina. Empecé inmediatamente la obra de demolición»).

Entro en mi lectura: estamos ante una alegoría metapoética, de carácter profético, donde el canario simboliza al poeta *maudit* – y con él, a la nueva poesía simbolista. Está escrito, seguramente, en 1867: acaba de morir Baudelaire. En tal contexto (hay muchas claves autorreflexivas, que se inician con el mismo nombre de la calle: *Verrerie*, ‘Cristalería’), esas «tres Margaritas», además de remitir a la pasión de Cristo (las tres marías) y de paso a las golfas parisinas (si «hermanas» para Baudelaire, también para Ducasse), podrían aludir al tópico de unas artes hermanas (poesía, música y pintura) íntimamente unidas para el simbolismo.¹⁷ En suma: se trata de una *mise en abyme* críptica, de carácter disémico. O si queremos: de una metaficción implícita, refleja, sémicamente desdoblada.

De ello dan cuenta los abundantes indicios que, diseminados en el texto, encadena la lectura, siguiendo los hilos de una alegoría formada por símbolos disémicos y metáforas puras. Si, con el nombre de la calle, el autor implícito avisa de un posible desdoblamiento autorreflexivo que queda dentro –a su vez– de un canto marcadamente metafictional, acto seguido, el recurso al retruécano y el quiasmo especular

¹⁷ Lo que se sugiere en diversos pasajes: «[...] les trois Marguerite, quand elles s'aperçurent que tout espoir allait être perdu, se prirent par la main, d'un commun accord, et la chaîne vivante alla s'accroupir, après avoir repoussé à quelques pas un baril de graisse, derrière l'escalier, à côté du chenil de notre chienne. [...]. Elles se traînèrent jusqu'à l'intérieur du chenil, et s'étendirent sur la paille, l'une à côté de l'autre. [...] Et nous retirâmes, des décombres, l'une après l'autre, après les avoir séparées difficilement, les filles du charpentier» (Lautréamont 1868: 238-240).

acentúan el tema metapoético, provocando efectos en espejo (p. 238: «J'avais acheté un serin pour mes trois soeurs; c'était pour mes trois soeurs que j'avais acheté un serin»). Abundan las alusiones a la música de la poesía y a lo reflejo; el canario es símbolo de Baudelaire.¹⁸

Pero además del «genio», el talento, o la «gracia» (atributos del artista: p. 238), términos de carácter técnico invaden el contexto semántico y avalan nuestra hipótesis. Para empezar, los relativos a la música, o ese *étudier les formes savantes* («estudiar las sabias formas») que adoptan los «trinos» (los poemas) del pájaro-poeta (p. 238). Me fijo en otros, que asociamos de inmediato con las artes plásticas, como *atelier* (taller), *instruments* (herramientas), *travail* (trabajo), *œuvre* (obra), *construction* (construcción), así como ese inicial *charpentier* (carpintero) que, referido al oficio del padre, resulta doblemente significativo, pues tiene un valor paródico, irónico-burlesco, aludiendo a la armazón o «carpintería» convencional que se impone, como norma y «deber», en su trabajo. Así pues, debemos asociarlo no ya con el padrastro de Baudelaire (en todo antagónico al hijo), o con el que pudo tener Ducasse (hijo de madre viuda): en este contexto remite, ante todo, al autor y el público de consumo – falta de libertad, lleno de resentimiento y violencia, ese «padre» la ha tomado con el canario-poeta, cree que sus cantos se burlan de su persona.

En manos del hijo, las herramientas de ese simbólico «carpintero» (como *marteau*, ‘martillo’, p. 239) cobran un carácter revolucionario, reflejando la ruptura artística iniciada por Ducasse, esa *délivrance négative* o «liberación negativa» (p. 240). Si, con ayuda de la madre, y para rescatar el cadáver de las hermanas, *Aghone* (doble de Maldoror, y reflejo a su vez de Ducasse) rompía a martillazos la «perrera», situada no lejos de un disémico «barril de grasa» (¿alusión a unos *grasientos* géneros de consumo, incluido la ópera?), todo hace pensar que «jaula», «perrera» y «barril de grasa» suponen referencias peyorativas (y alegóricas) a las torpes (y coercitivas) producciones del padre (trasunto, insis-

¹⁸ Señalé antes los relativos a la música; valga éste respecto a la pintura: «Le mouvement de ses ailes ne s'offrait plus à la vue, que comme le miroir de la suprême convulsion d'agonie» (El movimiento de sus alas no se ofrecía a la vista sino como el espejo de la suprema convulsión agónica) (Lautréamont 1868: 238). Por lo demás Blanchot (1963: 65 y ss.) ya sitúa a Baudelaire como fuente clave de *Maldoror*.

to, de la «carpintería» y leyes del género; del arte académico y burgués, en suma): Lautréamont ha iniciado «l'œuvre de démolition» (p. 239), que las vanguardias culminarán.

Recuerdo lo dicho por Benjamin (1972) sobre Baudelaire. Ducasse también se pregunta: ¿es posible la poesía en una sociedad capitalista? Parece que sólo cabe el «silencio» y, como mucho, esos «fragmentos» de la jaula (p. 239). «Lo que sé es que el canario no canta ya» («Ce que je sais, c'est que le canari ne chante plus»), concluye lúcido el loco al acabar su relato (p. 240). Tras la locura de Hölderlin, el suicidio de Nerval y la reciente muerte de un afásico Baudelaire, ¿anuncia Lautréamont la llegada de Mallarmé y de Rimbaud, el silencio en la poesía? En cualquier caso, la maldición proferida contra ese padre «carpintero» (recordemos las dificultades de Baudelaire con su padrastro, pero también con el público) se vuelve ahora más clara: «que le bec du canari lui ronge éternellement l'axe du bulbe oculaire!» («¡que el pico del canario le desgarré eternamente el eje del globo ocular!»).

La imagen no es sólo una hipérbole inquietante, a la vez acústica y plástica (la onomatopeya de fonemas velares y sordos connota la perforación y desgarramiento del ojo; en la expresión desiderativa, el «picotazo» –como un tornillo– ha de ser tormento eterno, y profundizar hasta el centro o cruz del globo ocular, resumido en la emblemática X de *axe*). Es que además –si no me equivoco–, en pleno siglo XIX, y mucho antes de *Un chien andalou*, esta perforación del ojo remite, en no pocos rasgos –incluso los fonosimbólicos– al conocido episodio del Cíclope (Lautréamont cita indirectamente a Homero, convertido aquí en intertexto clave).¹⁹ E inaugura un triple tema, que va a quedar adherido a nuestra memoria. Me refiero, por supuesto, al contenido revulsivo (el más evidente), pero sobre todo al edípico y al metapoético; su interacción provoca un poderoso *extrañamiento*, porque cada uno de esos temas se desliza y superpone sobre el anterior.

Pero hay más. Funcional y compositivamente –si la comparamos con la de Buñuel– la imagen de Lautréamont también se dispone a

¹⁹ Extraño palimpsesto: de ser esto así, empieza a generarse una semiosis donde el ojo del padre «carpintero» se equipara con el del cíclope. Por lo demás, Jean/Mezei (1974: 61 y ss.) ya advirtieron el modelo y la presencia latente de Homero en el Canto I, estrofas 8 (*Ilíada*) y 9 (*Odisea*).

modo de «obertura» (abre un relato, sólo que hipodiegético, de segundo grado, intercalado en el Canto VI). Y conlleva, por si fuera poco, reminiscencias bíblicas (subyace la pasión de Cristo, hijo de un «carpintero»). Se desea que el *padre*, símbolo del autor realista, del público *filisteo* y, si se me apura, del Dios bíblico –tan denostado por Maldoror–, sea martirizado y cegado eternamente por el pico agudo y silencioso del cantor extinto –mientras el hijo vagabundea, hace cosas extrañas y pasa por loco, tras esa «obra de demolición».

Añado ciertos datos: la obra de Lautréamont será traducida por primera vez al español en 1925 por Julio Gómez de la Serna; y –¡qué curioso!–, vemos ahora que el título de Buñuel (lo de *Un chien andalou* ha sido considerado absurdo, pues no sale ningún can en la película) tiene no poco que ver con la perra y la perrera de Lautréamont. No sólo eso: conviene recordar que el proyecto inicial de Buñuel (y con el que obtuvo financiación de su madre) era irse a París para rodar una película basada en un *capricho* de Ramón Gómez de la Serna.

Tras una pedrada de Ramón, Larrea ciega al cíclope

¿He dicho Ramón? Estamos en 1910. Ha comenzado a cumplirse la profecía de Lautréamont. Tras Rimbaud y Mallarmé, han estallado las vanguardias. Desde Madrid –abriendo una proclama incendiaria– Ramón saluda al futurismo:

¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modernismo! ¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! ¡Antiuniversitarismo! ¡Tala de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en un ojo de la luna! ¡Movimiento sísmico resquebrajador que da vueltas a las tierras para renovarlas y darlas lozanía! ¡Rejón de arador!²⁰

«¡Pedrada en un ojo de la luna!» Reparemos en esta imagen entre humorística y provocadora, dispuesta de nuevo en la obertura, ahora de un manifiesto. Imagen plástica y directa, todo un eslogan para nuestra vanguardia. Es la bisagra que liga a los *raros* con nuestro surrea-

²⁰ Tristán (Ramón Gómez de la Serna): «Proclama futurista a los españoles», en: *Prometeo* 20 (1910). *Apud* Rozas (1974: 101).

lismo, a Lautréamont con Buñuel. Debe recordarnos algo: el pico del poeta desgarrando el ojo del padre – el «carpintero» de Lautréamont. Debe anticiparnos algo: la navaja y la nubecilla que seccionan la luna y el ojo en *Un chien andalou*. Toca lo inquietante, pero, bañada por la aurora vanguardista, haciéndose ahora explícitamente metapoética, se torna risueña, fertilizante, solar.

Cierto, han cambiado los motivos: prima el impacto. Todo se ha vuelto arrojadizo y cinético. El agudo pico del pájaro (se anticipa ya el movimiento de la navaja) se ha convertido en «pedrada» (de niño, de payaso, que apaga en el arrabal un farol). Ea –parece decírsenos–, nace un nuevo día, y con él el arte *nuevo*. Se acabó esa fuente lánguida y nocturna de inspiración poética; y con ella, los *Complaintes* de Laforge, llenos de *pierrrots* bajo la luna, o ese Lugones del *Lunario sentimental*. La vanguardia es *blasfema*, nace hablando en prosa. Se desmitifican hasta los últimos lunarios y reductos del siglo anterior. El «ojo de la luna» simboliza a toda la literatura sentimental y posromántica que llega del XIX. Lo nocturno, sentimental y «femenino» del posmodernismo inmediato es golpeado por tan insólito (y agudo) proyectil. Golpe a lo pasivo, a la creación epigonal y refleja, como la luz de la luna – y más: pedrada al lector *hembra*.

Pero la pedrada en el ojo nos anuncia algo: viene seguida de un movimiento sísmico, de una erupción violenta. Se rompe ese ojo, y sobreviene un súbito resquebrajamiento, un voltearse de tierras, que resuena –de nuevo– onomatopéyicamente, como en el texto de Homero, como en la imagen de Lautréamont (la aliteración de la /r/ provoca, en este contexto, otra isotopía fonosimbólica, que se hace eco de la doble rasgadura metafórica que se produce en la tierra y en el ojo de su satélite). Parecía que faltaba el clasema de ‘filo’, la noción de lo agudo y penetrante, que todo se quedaba en el impacto. Pero no: la pedrada, acompañada del inmediato resquebrajamiento sísmico, desemboca –en secuencia gradativa, y llena de coherencia interna– en el fértil calado de lo subterráneo, que manifiesta, seguidamente, ese simbólico «rejón de arador».

En definitiva: a raíz del impacto sobre ese ojo y, con él, sobre ese viejo órgano lírico, se ha removido y penetrado la tierra. Resplandecen fuegos ocultos: Picasso, la Sezession, el futurismo, Apollinaire, Ramón. Irrumpe toda una cordillera artística, todo un optimismo solar que irá

haciendo añicos la *Grand guerre*. Unida a los imaginarios de la fertilidad, nace la imagen simultánea. No ha desaparecido Edipo, ni su paradoja: se hace una relectura vitalista del mito. Ramón nos dice, ni más ni menos, que esa pedrada que ciega (bárbara, primitiva – hoy diríamos: contracultural) provoca un cataclismo, pero alumbra una nueva aurora para las artes. Con música de Wagner (anoto: citado también en el fondo musical de *Un perro andaluz*) y ecos de Nietzsche, resuenan, entrechocándose, los mitos de Apolo y la Venus Urania, de Perséfone y Plutón.

A partir de ahora, con las vanguardias, se va a ir acuñando –en el terreno de la imagen, y sea por metáfora, metonimia o sinestesia– una nueva invariante poética. Me refiero a la isotopía genérica FILO= → VISIÓN. El clasema que caracteriza a un objeto como ‘afilado’ o ‘agudo’ se proyecta violentamente sobre el ojo, con efecto perturbador o mutilador. Junto a su carácter cruel, revulsivo o chirriante (subyacen Sade y el sadomasoquismo; no hay ahora tanto un estricto realismo como una óptica y estética de ruptura; se apela al impacto y la crueldad; lo representado nos provoca grima u horror), esta familia de imágenes linda con la sinestesia (convergen de forma violenta dos sensaciones, la visual y la táctil). Y deviene en tópico representativo de lo anómalo e inquietante, pero también de una nueva visión artística. Hemos de ver las cosas desde ese ojo herido, mutilado o *anómalo* – fragmentado y, no obstante, *reconfigurador*.

En efecto: el acto de fragmentar, cercenar, tachar o perforar la visión (varían los instrumentos, dando un repertorio codificable: con una espina, un clavo, una aguja, un pedrusco, un alfiler, una cuchilla, una espada, una navaja, etc.) pasa a convertirse en una constante sémico-artística que modulan (mediante tropos y diseños comunes, y ello en las diversas artes) numerosas imágenes de la vanguardia. Ha habido una radical inversión. Contrariamente a lo que ocurre en la invariante inversa VISIÓN=FILO,²¹ la visión actúa aquí como sujeto

²¹ Ingente familia sinestésica, con muestras lexicalizadas, que incluye esas hipérboles amorosas que arrancan de la poesía árabe y petrarquista donde la mirada o los ojos de la amada se convierten en objetos afilados que «hieren» o «desangran» al amante.

paciente, y sufre la acción de un objeto cortante o puntiagudo, que la hiere, la perturba o la ciega, remitiéndonos tanto al *extrañamiento* de los formalistas rusos como al *unheimlich* de Freud.²² Si Larrea, abriendo su obra, escribía:

Acabo de desorbitar
al cíclope solar

Filo en el vellón
de una nube de algodón
a lo rebelde a lo rumoroso
a lo luminoso y ultratenebroso²³

puede observar el lector que, con sólo seis versos, ya se tiñe el episodio del Cíclope de claras connotaciones metapoéticas. Y se prefigura al tiempo, de forma bien atrevida (en una imagen doble que conecta el filo con la nube, la nube con la lana y el rebaño de ovejas, y todo ello, a su vez, con una vanguardia ultraísta y rebelde, acompañándose ¡de nuevo! con la onomatopeya) la posterior *nube-navaja* de Buñuel. Pero, ¿por dónde iba? De pronto se me viene, descubriendo lo inquietante en el mundo de lo microscópico, otra significativa (y temprana) imagen de Ramón:

Su ojo mordore tenía una pinta tan intensa, que no hay bujías que se la puedan calcular. Parecía esa pinta [...] un destello hacia dentro, como si el alfiler candente y perforador de la muerte hubiese abierto en aquellos ojos el agujerito que diese al otro lado.²⁴

Muerte, erotismo, premonición. De Granero a Brauner

Vaya, ha salido la muerte. Y con ella –de nuevo– la tragedia. Entro en otra clave del surrealismo: el lado artístico de la vida, o si queremos, los nexos –fruto del *azar objetivo*– que relacionan la vida y el arte. Comienzo por un suceso histórico, divulgado por la prensa de la época.

²² Sobre estos repertorios de invariantes e imágenes doy cuenta en Nicolás (1983: tomo III, 764 y ss.).

²³ Juan Larrea, «Evasión» (1919), en: Larrea (1970: 49).

²⁴ Gómez de la Serna (1914/1921: 86).

Ocorre nada menos que en Madrid, en la corrida celebrada el 7 de mayo de 1922. Lo recoge y detalla Cossío en su célebre tratado de tauromaquia.²⁵ Ha muerto Manuel Granero –sucesor de Joselito y, como él, prototipo del torero apolíneo– a resultas de una terrible cornada. Justo al entrar a matar, el quinto toro («Pocapena»), tras cornearle en el muslo, le derriba contra la barrera y le empitona por el ojo derecho. Leo el parte médico: con fractura de esta cavidad, el pitón prosigue por la fosa cerebral media y, atravesándola en toda su extensión, le destroza la masa encefálica. Premonitoriamente, el torero iba vestido de catafalco y oro.

Inspirándose en tan espantoso suceso, Bataille incluye en su *Historia del ojo* (relato publicado en 1928, antes de la película de Buñuel) un capítulo («El ojo de Granero») enmarcado en la corrida.²⁶ He aquí su final; al contemplar la cogida, Simone alcanza un nuevo –y definitivo– orgasmo:

Ce qui suivit eut lieu sans transition, et même apparemment sans lien, non que les choses ne fussent liées, mais je les vis comme un absent. Je vis en peu d'instants Simone, à mon effroi, mordre l'un des globes, Granero s'avancer, présenter au taureau le drap rouge; puis Simone, le sang à la tête, en un moment de lourde obscenité, dénuder sa vulve où entra l'autre couille; Granero renversé, acculé sous la balustrade, sur cette balustrade les cornes à la volée frappèrent trois coups: l'une des cornes enfonça l'oeil droit de la tête. La clameur atterré des arènes coïncida avec le spasme de Simone. Soulevée de la dalle de pierre, elle chancela et tomba, le soleil l'aveuglait, elle saignait du nez. Quelques hommes se précipitèrent, s'emparèrent de Granero.

La foule dans les arènes était tout entière debout. L'oeil droit du cadavre pendait.²⁷

¿He dicho un *nuevo* orgasmo? Me explico. Por medio del *collage* metafórico y el montaje alternio y simultáneo (como luego en Buñuel), se crea un paralelismo simbólico-compositivo entre el deseo y la cogida: uno es metáfora del otro. O lo que es lo mismo: basándose en los atributos fálicos del pitón y en las semejanzas entre el sexo femenino y el

²⁵ Vid. Cossío (1969: tomo III, 410-411).

²⁶ Bataille (1928: 103-106). En 1928 este relato había sido publicado como anónimo.

²⁷ Bataille (1928: 105-106).

ojo, Bataille orquesta –y ello, de principio a fin del capítulo– una vasta metáfora narrativa donde se unen el ojo y la vulva, el erotismo y la muerte. Asistimos al espasmo final de Simone, penetrada poco antes por el narrador-personaje en los túneles de la plaza, al lado de los urinarios. El orgasmo culmina cuando la muchacha, excitada, contempla desde las gradas la cornada a Granero (cuyo ojo, como simultáneamente el deseo de la joven, es ahora «penetrado» y «poseído» en profundidad por el asta). Bajo la provocadora imagen del pitón en el ojo (planean Pásife y el minotauro), tres claves del surrealismo, tres transgresiones radicales (la escritura poética, el erotismo y la muerte) convergen y se funden de golpe.

Entro en la pintura. Voy al caso inverso: la creación entendida no ya como experiencia estética, sino como premonición visionaria. Un postulado de las vanguardias (a saber: que la obra crea un mundo propio; que ese mundo ya no imita lo externo, sino que es imitado por la vida) cobra un giro pragmático. Para los surrealistas, la creación artística cambia el mundo, anticipa y transforma la vida, guarda con ella sutiles vasos comunicantes. Al igual que el sueño, es un hecho artístico-*biológico*, fortuito y objetivo, una casualidad necesaria, un deseo que aguarda su cumplimiento, su realización estético-vital. Como los mecanismos oníricos, entraña el don profético de la visión.

El suceso que voy a referir le resultará conocido al lector. De él han dado cuenta, entre otros, Pierre Mabilie, Juan Larrea, Ernesto Sábato, Marcel Jean.²⁸ Es la noche del 27 de agosto de 1938. En París hace un calor asfixiante. En el estudio del canario Óscar Domínguez, se han reunido varios amigos surrealistas. Están Remedios Varo, Tanguy y su mujer, Víctor Brauner, Esteban Francés. Se bebe mucho. De repente, por una tontería, estalla una discusión entre Francés y Domínguez, quien agarra una botella –otros hablan de un vaso, quien de un cenicero– y se la arroja a Francés, con la *casualidad* de que falla la

²⁸ Vid. por ejemplo Mabilie (1939); Larrea (1944: 41 y ss.); Jean (1989: 57). Destaco, por su amplitud, las reflexiones y la interpretación mítica de Larrea, quien llama la atención sobre los nexos entre la película de Buñuel y el caso Brauner (con un considerable error cronológico, y diversas inexactitudes, como veremos de inmediato).

puntería. Da igual: el objeto –sea el que fuere–, tras rebotar en la pared, lo recibe Brauner en plena cara, desplomándose con el ojo izquierdo destrozado. El pintor rumano quedará tuerto.

Lo curioso es que Brauner venía realizando – ¡no desde 1931, como se asegura, sino desde trece años antes: desde 1925, como pretendo demostrar!²⁹ – una serie de obras unidas, entre otras cosas, por este leitmotiv: el ojo (sea el izquierdo, sea el derecho; en ocasiones ambos) aparece reventado o atravesado por un objeto de carácter fálico y penetrante, semejante a una varilla o cuchillo, o por el asta de un minotauro. Es más: consta que el propio Domínguez estuvo atormentado días antes por sueños y presagios. Marcel Jean atestigua que pintaba por entonces un cuadro con claroscuros y grandes esferas agrietadas, que empezaron a parecer –a la luz del accidente– globos oculares desgarrados.³⁰

²⁹ En efecto, tanto Mabilie como Larrea se basan en un autorretrato al óleo de Brauner –aparece tuerto– de 1931, y en la serie de obras posteriores con el leitmotiv de los ojos perforantes o perforados. Parecen desconocer las dos pinturas que voy a comentar, bastante anteriores. Ello invalida buena parte de las interpretaciones de Larrea, que supone la resonancia de *Un chien andalou* en el pintor rumano (y luego, un lapsus o «censura colectiva» de los surrealistas). Hipótesis falsa, pues se olvidan tanto esas pinturas anteriores, como los numerosos intertextos que hemos ido examinando, amén de los que veremos. Es más: la cogida de Granero podría haber inspirado algunos óleos y dibujos de Brauner adscritos al minotauro y el ojo que, con los de 1931 y 1933, aparecen reproducidos en el libro de Larrea. Veo más interesante su observación (Larrea 1944: 51) de que «tanto las afirmaciones de Nerval, Rimbaud, Lautréamont y Breton como *El perro andaluz* y el ‘caso Brauner’ –e incluso el Romanticismo– son piezas de un mismo complejo orgánico». Un conjunto que representa, según Larrea, «el designio inherente a la naturaleza de la COLECTIVIDAD de que la INDIVIDUALIDAD, esto es, cada uno de sus individuos, alcance aquel estado que la pérdida del ojo individual significa: el estado de Videncia. O si se prefiere: el estado de Conciencia que supone el dominio de la doble vertiente del conocer y del ser conocido, aboliendo el cortocircuito determinado por la presencia obliteradora del yo».

³⁰ Jean (1989: 57). Podemos citar composiciones no menos premonitorias, como el *Cadavre exquis I. Collage* que, fechado en 1937, fue compuesto por Domínguez en colaboración con Jean Arp y Sophie Tauber. En su parte inferior se advierte una punta afilada (a modo de daga) penetrando en un ojo femenino. Reproducida en Castro (1978: 126).

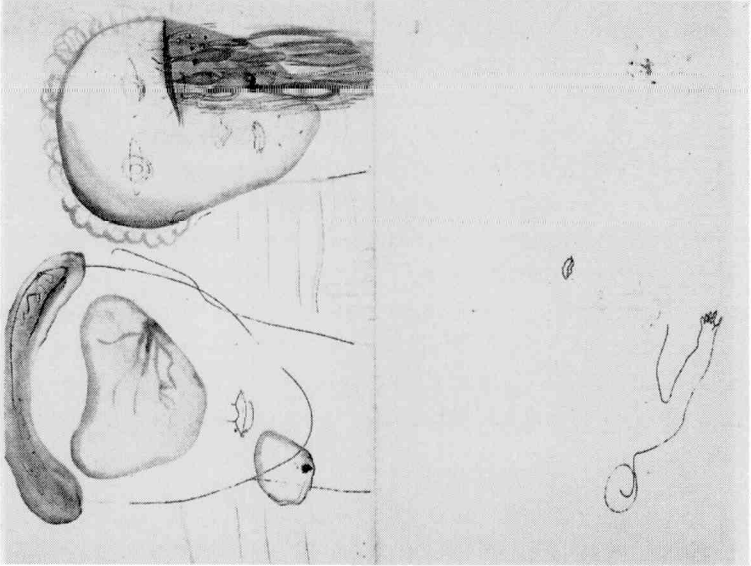


Fig. 2b: Victor Brauner, Sin título, circa 1927.

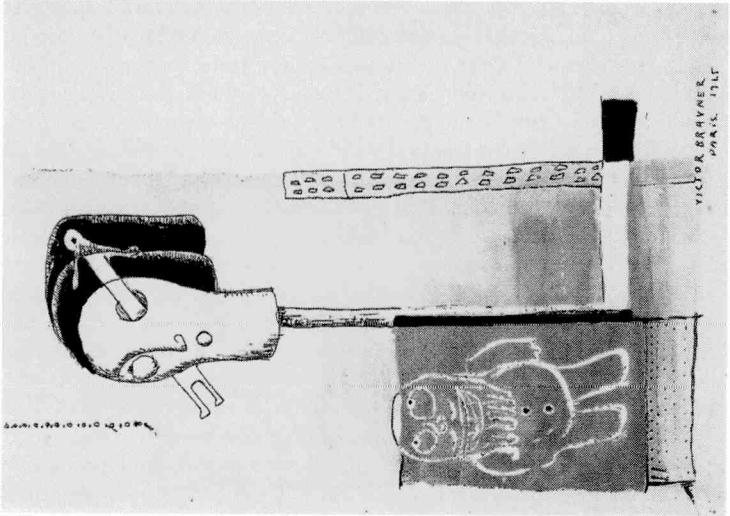


Fig. 2a: Victor Brauner, Sin título, 1925.

En efecto: los comentaristas recogen varias pinturas de Brauner, pero sólo se detienen, junto al de 1931, en un posible autorretrato al óleo fechado en 1933, donde el pintor rumano aparece con el ojo cerrado, y del que sale una varilla rematada en una «D» mayúscula, que ha sido asociada a la letra inicial del apellido de Domínguez. De ser así, la premonición artística y el azar objetivo se cumplirían, creándose una insólita ósmosis –unos *vasos comunicantes*– entre el autorretrato y el posterior hecho biográfico. Doy cuenta de ambos óleos. Pero, tratando de evitar una referencia tan visible, y ya conocida, entro en la lectura de dos pinturas de Brauner cronológicamente anteriores –ambas sobre papel– no menos reveladoras, y acaso más valiosas. Los críticos las olvidan.

Asómese el lector a la primera (figura 2a). Se trata de un *collage*, fechado en París, 1925. Me llama la atención su estructura compositiva: genera una serie de polisemias. El centro lo ocupa una simbólica U, formada por dos ejes verticales y paralelos. A la izquierda, el bastón que sujeta la cabeza, como de maniquí. A la derecha lo que, en principio, parece un alto edificio, con sendas hileras de ventanas. Uniéndolos transversalmente, y abajo, un eje horizontal (negro y blanco) al que volveré luego. A su izquierda, sobre un plano con fondo entre morado y añil aparece, en blanco, muy esquemático, un hombre de barba y bigote. Apunto a otro posible autorretrato de Brauner; las llevase o no el pintor en 1925, el artista que llegaba a París solía dejarse barbas.

La cabeza sobre el bastón ya nos entrega esa imagen inquietante: el ojo izquierdo vaciado por un extraño *puñal*. Lo penetra en oblicuo, atraviesa diagonalmente la cabeza y acaba saliendo tras el pómulos derecho con dos extrañas patitas. ¿Si no tiene punta, cómo pudo entrar? Nos lo aclara una coherente metáfora animista. La empuñadura –montada sobre un desdoblamiento visual del cabello-capucha– representa la cabeza de un ave palmípeda, con ojo y largo pico: junto a la hoja que perfora, se connota el picotazo del ave. ¿Recuerda el lector? Consciente o inconscientemente, estamos ante una cita indirecta del texto de Lautréamont, que subyace como intertexto insoslayable.

No hemos visto lo más importante. El diseño en U provoca un fuerte espesor semántico-representativo; contiene un cruce (un ensamblaje abrupto) de formas simbólicas, a mi juicio disémicas. En primer lugar, su forma en U puede evocar –por metáfora visual– no sólo esa

letra, sino –esquemáticamente– las astas de un toro. Los contrastes del blanco y el negro contribuyen a reforzar esta imagen acaso inconsciente, que nos aproximaría a un intertexto taurino ya conocido: la cogida de Granero, tres años antes; un suceso tan tremendo pudo llegar a oídos de Brauner, ser comentado en las tertulias. Subyace además el mito del minotauro, que el artista explicita en obras posteriores, y con idéntico tema. Motivo caro a Picasso; no se olvide la revista *Minotaure*.

Pero, sobre todo, me fijo el eje horizontal de esa U (tan subrayado). Es probable metáfora de un cuchillo de mango negro dirigido (omino-sa, pero significativamente) contra el hombre con barbas (repito: probablemente Brauner) bajo cuyo plano la punta se corta. No sólo eso: este cuchillo que llamaremos «de abajo» (como *fortuito* o inconsciente) crea un evidente paralelismo con el puñal-ave que penetra el ojo izquierdo en el plano de arriba. Por último, y teniendo en cuenta el accidente posterior, que ya se preludia, podemos formular la hipótesis de que, en el plano vertical de la derecha, lo que al principio parecía un edificio (¿un rascacielos?) pueda aludir, inconscientemente, por metonimia o sinécdoque de la parte, a una «sección» de pared (y fue precisamente contra una pared de un edificio de París donde años más tarde rebotó el objeto arrojado por Domínguez que dejó tuerto a Brauner).

Contemplemos la otra pintura (figura 2b), fechada en torno a 1927, hecha con tiza, pluma, tinta china, pincel y acuarela. De entrada, una estructura netamente dual. A modo de horizonte, un eje transversal la divide en dos mitades, una superior, otra inferior; ambas, a su vez, con sendos elementos destacados. Girando sobre el número dos –lo aparente y lo latente, lo de abajo y lo de arriba–, la factura dual de la composición (que reaparece en el montaje alterno y simultáneo de Bataille, pero también en Buñuel) nos remite al simbolismo de las tradiciones herméticas y al psicoanálisis (el consciente y el inconsciente de Freud). Ambos, claves para los surrealistas.

¡Extraña pintura! De nuevo, en la mitad superior, asoma ese motivo inquietante. Estamos ante una obra turbadora, a la vez sugestiva, llena de misterio. Hay una estructura de llamada; se relata algo; debe participar el espectador. En principio, no aparece navaja u objeto punzante: se sugiere por elipsis y metonimia. Al menos en el rostro de la derecha (el que llama primero la atención), lo que se representa no

es la ceguera explícita, sino un tremendo corte, una rebanadura bajo el ojo. De ella –en hipérbole pictórica– mana, gruesos goterones, una lluvia de sangre (hay un énfasis en esas gotas gigantescas y espesas; recuerdan las del *Edipo* de Sófocles). Como en aquella obra, no se nos ahorran detalles crueles. Bajo la raja, y descendiendo por la mejilla, asoman pinchazos y perforaciones en negro: llegan al ensañamiento.

Estamos ante una poética de la sugerencia. El enorme tajo del pómulo y los pinchazos evocan, mediante metonimia y elipsis, objetos afilados y punzantes, acaso domésticos (¿navaja?, ¿agujas?, ¿cuchillo?). No sólo eso; con ser símbolo de una agresión inquietante, con la sajadura empieza a abrirse un hueco, una indeterminación o *fisura* que anuncia un triple tema: el edípico, el erótico y el metapictórico.

Me explico. Hay una sintaxis. La mirada del espectador se ha visto obligada a *penetrar* en la pintura, ante todo, a través del rojo y la *carnalidad* fresca y perturbadora que representa esa herida. Como luego en Buñuel, el espectador se autorrefleja simultáneamente como sujeto activo y pasivo de la agresión. Pese a la rebanadura y la sangre del pómulo, observamos que ese rostro de la derecha nos mira con serenidad. Lo mismo hace el autor: por metáfora inversa, los goterones de sangre semejan –si nos fijamos– pinceles enrojecidos que van hacia esa grieta. Unido al espectador, se representa, pues, el autor (implícito, connotando su instrumento de trabajo). Por último, empezamos a ver que la *cortadura* no es sino una metáfora metonímica que nos introduce en el ojo inmediato; ojo que nos observa, y del que aún no se ha tachado la visión. Pero en esa mitad superior, asoman dos cabezas. La de la derecha tiene cierta delicadeza femenina, y una nariz no muy distinta a la de Brauner en su autorretrato de 1931. ¿Representa a una mujer, pareja, «madre» y doble (autorreflexivo) del retratado a su izquierda?

De la fisonomía de éste –más masculina– sólo se explicitan los labios, fundamentales para Edipo. El resto está velado por una inquietante mancha, con algo de nube. ¿Recordaré la de Larrea? (atención: de nuevo se anticipa ese famoso motivo de Buñuel). Tiene una textura sanguinolenta y cierta connotación *ectoplasmática*, relacionable con el espiritismo. Esboza un ojo izquierdo vaciado o sajado, pero que parece aún sangrar, manifestando la emoción de una visión profunda, ahora *interna*, producto de la ceguera. Asoma Edipo y, con él, ese «tercer

ojo», que veremos aludido en la mitad inferior. El invidente parece tener una visión interior más profunda que la que, con dos ojos (pero con el izquierdo amenazado y el pómulo herido), muestra el retrato de la derecha, con el que queda vinculado en una progresión o *gradatio* pictórica.

Contemplemos por última vez la parte superior. Surgen dos rostros en primer plano – y de fondo se esboza un paisaje. Vemos una serie de texturas y símbolos cromáticos (canalizados mediante el rojo, el sepia y el negro), y una serie de motivos y temas inquietantes que se articulan y manifiestan mediante *metáforas metonímicas*, uniendo el principio de analogía al de contigüidad. Se crea, al tiempo, un paralelismo y un contraste simultáneo entre ambas cabezas (ceguera y visión –viene a decírsenos– ambas resultan heridas), dando una composición de estructura quiásmica y gradativa, bajo la que subyacen, además del autorretrato y el vaticinio autobiográfico, otros temas latentes. Uno, el metapictórico: se reflexiona (implícitamente) sobre la pintura y su visión, estableciendo una retórica que implica al espectador, reenviándole a la función activa (pero también meditativa) del artista. Otro, el de la transgresión erótica y, con ella, el mecanismo edípico y subliminal del deseo.

En efecto, la mitad inferior (contra la que se recortan, como asomándose a otro paisaje, ambas cabezas), es enteramente elusiva, pero remite a una anécdota erótica. Se halla compuesta mediante puras sinécdoques de la parte. Primero, unos labios femeninos. Luego, y debajo, sólo la silueta parcial de un torso yacente y desnudo. Entre ambos, con trazo muy tenue, a lápiz, casi invisible (hay que fijarse detenidamente), se insinúa, en anamorfosis, lo que de nuevo parece (con perspectiva oblicua, visto en semiperfil, y desde arriba) un autorretrato de Brauner, con una barba que esboza la forma simbólica de un cuernecillo o un pene. Pero atención: los labios (ahora sobre su frente) señalan, dilógicamente, tanto la huella de un beso transgresor (¿erótico-materno?), como el acceso al don profético y a la visión interna, que explican lo visto arriba. Con su forma ovalada, esos labios son también metáfora del ojo pineal, que según Bataille (y las tradicio-

nes chamánicas o budistas)³¹ se abre en la parte superior de la cabeza. Cabe anotar, por último, que el fondo y las tonalidades sepias articulan un nuevo símbolo. Como en las viejas fotografías, connotan el pasado, la memoria. Nueva paradoja: aun siendo profética, la pintura mira al pasado, contiene tiempo y autobiografía. Asistimos, a la vez, a una instantánea pictórica, narrativa y poética.

Obra y vida se encabalgan, se proyectan la una en la otra. La obra resulta premonición *inconsciente* de la vida; la vida, reflejo inconsciente de la obra. Trato de concluir el caso Brauner, y sospecho que lo reviso y lo abro. Intervienen en él una poética, una literatura y hasta –lo veremos de inmediato– Max Ernst y la pintura anterior. Ciertamente: junto al *azar objetivo*, estamos ante la modulación de un tema, de una «metáfora obsesiva»,³² que aquí se torna pictórica. Pero repare el lector en que (sea desde el inconsciente, sea desde el fondo de la memoria) resultan determinantes unos intertextos que pasan –entre otros– por Sófocles, Granero, Lautréamont.

Es más: como en los mecanismos oníricos, hay tropos no sólo pictóricos, sino visionarios: aguardan su cumplimiento, su realización. Esta dimensión vital y pragmática pone de relieve la cosmovisión integral de la poética surrealista, que unía a una estética una práctica artística de la vida, y a una poética *política* unas estrategias radicalmente artísticas al abordar cualquier fenómeno histórico. Actuando como los sueños proféticos, estas *imágenes* anuncian y revelan –incluso con detalle– un suceso estético-biográfico posterior. Evento que –de modo perturbador– se torna simbólico-poético, e incluso artístico, pues resulta ser el cumplimiento y el corolario vital de la obra.

³¹ Bataille (1972). Junto a representaciones del arte tántrico hindú, recuerdo, además, lo señalado por Eliade (1954: 315 y ss.).

³² Serie de imágenes análogas que, de unas obras a otras, modulan un suceso clave, dando una estructura psico-simbólica determinante para el artista. Vid. Mauron (1962).

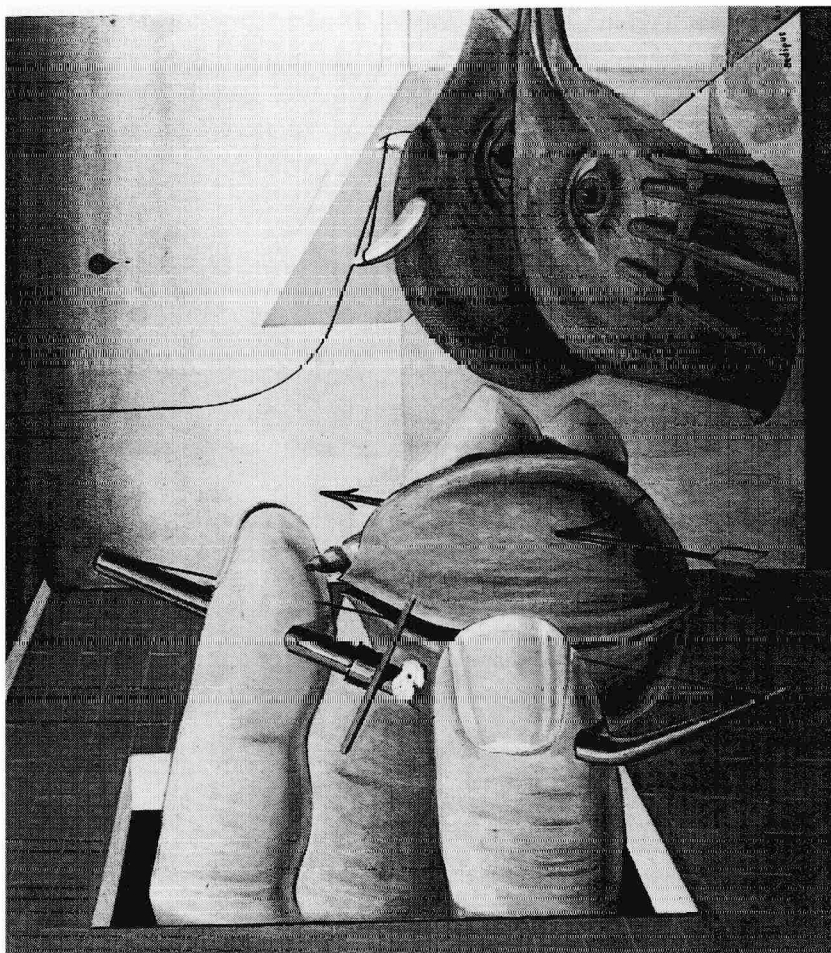


Fig. 3: Max Ernst,
Oedipus Rex, 1921-22.

El hermetismo de Ernst. Los equívocos de Magritte

Vayamos (no es la única, hay prefiguraciones hasta en Brueghel el Viejo)³³ a otra fuente, puramente pictórica, de esta *obsesión* de Brauner. Avistamos *Oedipus Rex* (figura 3), célebre óleo sobre lienzo de Max Ernst, fechado entre 1921 y 1922. Aparte de lo significativo del título (se nos remite de entrada a la tragedia de Sófocles, pero también a Freud), y de sus relevantes técnicas oníricas, lo que en el pintor rumano era al menos explícito (ese ojo cegado, penetrado o sajado), se nos esconde ahora, acudiendo a la metáfora pura.

En lugar del ojo, conteniéndolo e invocándolo por analogía (forma oval, corteza que semeja unos párpados), surge, como significante polisémico y muy en primer plano, un fruto seco, una enorme nuez. Hermético, apenas entreabierto, es sostenido por unos dedos no menos destacados – descomunales, en contraste con esa *ínfima* ventana. Reparo en sus formas, sobre todo en ese extraño *espesor* del centro, marcadamente fálico; es una metáfora del pene. Pero no se detiene ahí el simbolismo de lo sexual. Las yemas que sobresalen tras la *nuez* connotan un par de senos pizpiretos, alusión erótica a la madre. Articulando una red de analogías, una sintaxis de la cópula, todo un circuito de correspondencias, descubrimos que, en realidad, bajo esa *nuez* subyace una dilogía, una pura silepsis pictórica. Porque, si no lo ha hecho antes, el lector reparará ahora en que, con ser imagen del ojo y alusión a la ceguera de Edipo, la nuez –con esa raja–, invoca simultáneamente –y de forma más clara– al sexo femenino, convirtiéndose de paso (oh sorpresa) en precedente pictórico del posterior *ojo-vulva* de Bataille y de Brauner.³⁴

Fijémonos en la composición. Se trata de una pintura excelente, llena de ingeniosos hallazgos, que funde la retórica artística con la de los sueños. Junto a la polisemia y la metáfora pura contenida en la

³³ Dejo para mejor ocasión la lectura de otra metáfora pura a incluir en esta serie: ese huevo(-ojo) en el que se clava un cuchillo y que, divertidamente animado –se diría que insignificante–, centra y hace girar por completo el significado aparente del cuadro *El país de Jauja*, del gran maestro flamenco.

³⁴ Respecto a Brauner, vid. Larrea (1944), donde se reproduce un dibujo de 1927 con esta metáfora (ahora bien explícita): un ojo en un pubis femenino, imagen del sexo y situado en su lugar.

nuez, asistimos a una continua sinécdoque de la parte. Me pregunto: ¿no estaremos ante una velada autorrepresentación del propio Max Ernst, lector temprano de Freud y, según se dice, un tanto obsesionado con su padre?³⁵ Observemos que con la *nuez-ojo-vulva*, la mano del pintor (aquí sólo indirectamente representado) sostiene unos extraños «instrumentos» metálicos, reunidos en sorprendente *collage*. Nada menos que una sierra, un arco y una flecha (símbolo de Eros), un seno con punta de caracol (nueva clave sexual y hermética), y hasta un cañón de fusil que evoca de paso a Chirico. Estos instrumentos agudos, al tiempo que le pinchan y traspasan las yemas, penetran en la vulva, abren y sajan el ojo; en fin: se clavan en esa hermética *nuez*, van a abrirla, a mostrarnos su semilla, su contenido latente. Como en Edipo, planea un deseo trágico, ligado a una automutilación y a una revelación de lo indecible. Vistas aquí desde el sueño y el subconsciente (lo reprimido, eso que sale por la ventana), resuenan las paradojas de la visión y la ceguera. Hay una relectura del mito: ha irrumpido una nueva visión, surgen Freud y el inconsciente.

Por el contrario, uniendo ahora el duermevela con la vigilia, los ojos «reales» del artista implícito, su mirada externa, aparece en ese par de ojos verdiazules y abiertos –pero insomnes, enrojecidos; asoma una amenaza; pueden ser tachados; ha irrumpido lo inquietante– de los «animales», entre reales y mágicos, cuyas cabezas asoman a la derecha: extraño *ganado*, que tiene hasta su cerca *familiar* (¿planea Polifemo?). El recorrido por la visión y sus diferentes niveles psicoanalíticos se cierra verticalmente, con un ascenso al vértice superior de lo que no es sino una composición triangular. Allá al fondo, en el cielo (lo avisa un cordel que, gongorinamente, ha anclado en la luna de las astas), surge un globo lejano y diminuto. En paralelismo, como eco o reverberación simbólica del gran *ojo-nuez*, y cumpliendo una función espacial –incluso temporal– creadora de perspectiva, ese globo es, a su vez, nueva metáfora del ojo. O lo que es lo mismo: una cita velada del dibujo a carbonilla de Odilon Redon titulado *El ojo como un extraño balón sube al infinito* (1882), en el que el pintor simbolista ya nos mostraba al globo aerostático convertido en globo ocular.

³⁵ Extremos ambos (lecturas de Freud, ambiguas y frecuentes referencias a su padre) que apunta Ades (1974: 45-46).

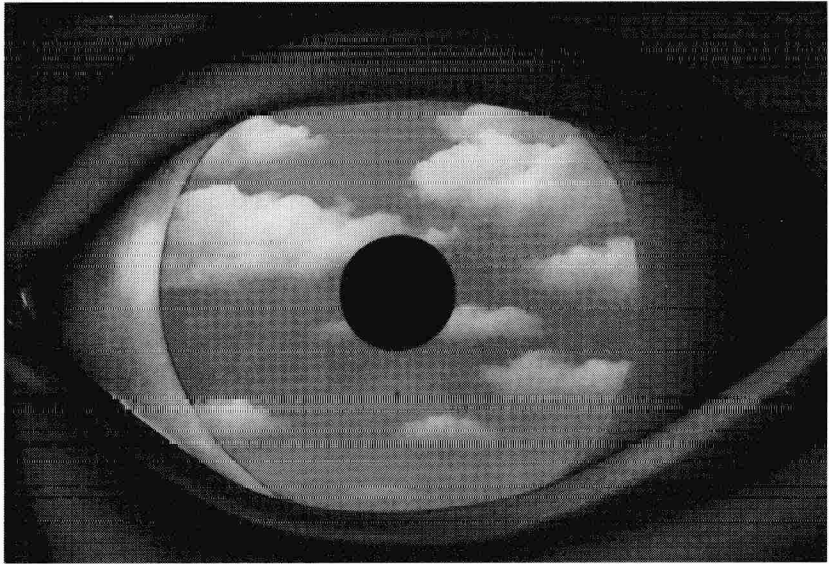
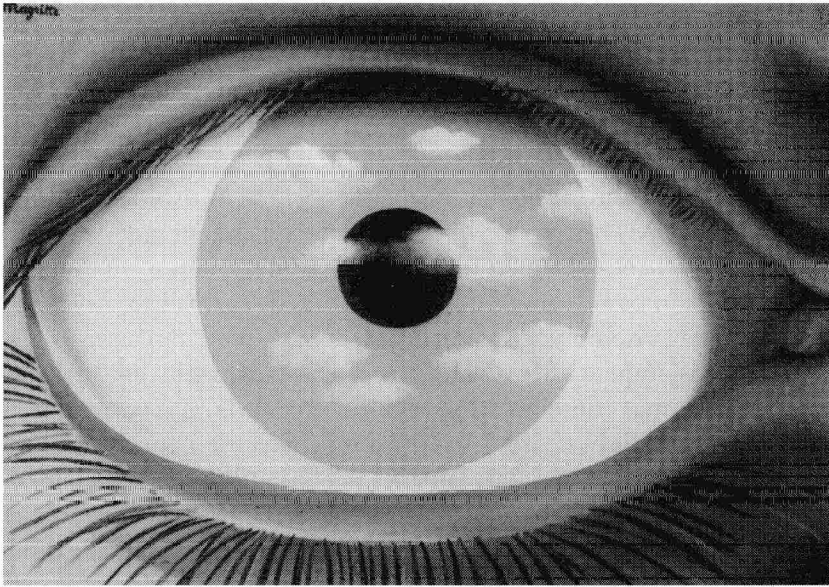


Fig. 4ab: René Magritte, *El falso espejo*, 1935.

Procediendo a la inversa, puede el artista ampliarnos el ojo tachado, hasta ocupar con él todo el cuadro. Es lo que hace Magritte en ese par de composiciones (variantes de un mismo tema) que, datadas en 1935, llevan por título «El falso espejo» (figura 4ab). Pero, al realizar una tan gigantesca exhibición, no basta con eludir el objeto agresor. Ahora se hace ambigua hasta su huella misma: la perforación sólo se insinúa. Unida al *trompe l'oeil* y a las que llamaré técnicas equivoquistas de la pintura, se extrema la metonimia plástica que veíamos en Brauner (fig. 2b). Estamos ante un pintor que, además de surrealista, lleva todo el arsenal de la Retórica a sus cuadros.

Cuadros inquietantes y al tiempo marcadamente culturalistas. Porque nada más contemplarlos, se otean un par de citas veladas, y no sólo pictóricas. Si el título desmitifica un tópico de Leonardo (el ojo como espejo en que se refleja la belleza del mundo),³⁶ en ese cielo, en esas nubes anómalas, reflejadas en el iris, atravesando lo que parece una «pupila», recordará el lector –sin grandes apuros– tanto aquella doble imagen de Larrea (con referencias metapoéticas al Cíclope), como, sobre todo, la doble metáfora fílmica de *Un chien andalou* (la *nubena* cortando la luna, y seccionando luego la niña de la mujer).

Pero esta «niña» del ojo es ciega y opaca. Es más: si nos fijamos un poco, descubrimos en ambos óleos un puro *trompe l'oeil*. La «pupila» es falsa; no nos mira. La primera impresión ha sido engañosa. En ese círculo oscuro no hay más que una perforación, un agujero (un punto «ciego» y, metapictóricamente, un «punto de fuga») que se parece a la niña y que queda en el centro del ojo, pero también de la composición.

¿Tachadura del ojo convencional, pretendidamente realista? ¿Ventana abierta al subconsciente? ¿A la muerte? ¿Resonancia de una imagen que vimos aparecer en Ramón? En cualquier caso, ¿cuál es la fidelidad de nuestra visión –parece decirnos Magritte– si no vamos más allá de lo puramente fenomenológico y aparente? Por último: se trata de dos pinturas que han de contemplarse juntas. Forman una «secuencia» temporal y gradativa, con algo de cinematográfico. Si la primera nos pone en alarmante situación, la segunda (donde el iris se dilata; córnea y párpados se oscurecen; desaparecen las pestañas) supone una intensifi-

³⁶ Vid. Vinci (1983: 12 y ss.).

cación ulterior; hasta resuena en ella aquella imagen cavernosa de Richter a propósito del ojo divino. Ya nada se interpone. La aparente «pupila», totalmente negra, se ha convertido en boquete circular – ahora las nubes se vuelven fotográficas, nos asomamos a lo surreal, caemos en ese pozo. Repito: para empezar, la huella de Buñuel y del cine se hace bien patente. Y de nuevo, una obra metapictórica, que reflexiona sobre la visión y la perspectiva. Todo se descentra. Es la noche (la pupila perforada, el inconsciente, ese agujero) lo que se pone de relieve en el centro del cuadro.

A vueltas con la poesía. Algunas imágenes del 27

Los ejemplos podrían continuarse. Como muestras epigonales, recuerdo el óleo de Ponce de León titulado «Accidente» (1936), y cierto dibujo de Picasso (3 de junio de 1938).³⁷ Pero, lector: no voy a aburrirte; dando un último giro, regreso a lo plástico de la poesía, donde resultan –si cabe– más abundantes. Al menos entre 1927 y 1935 (con el apogeo del surrealismo, unidas a la pintura, y luego a Buñuel) estas imágenes fueron frecuentes tanto en el surrealismo francés³⁸ como, sobre todo, entre los poetas de la generación del 27, y de modo prácticamente simultáneo. Espigo algunos casos. Entre ellos, una sutilísima prefiguración de Lorca y textos de Dalí y de Buñuel publicados antes

³⁷ En «Accidente», lleno de motivos surrealistas, con citas veladas al cine y aun al mito de Polifemo (la escena, nocturna, es presidida e iluminada por un solo faro *ocular*: se trata de un coche siniestrado), un hombre, cayendo de la aleta del auto, sangra sobre una cerca de alambre (significativo cartel: «Se prohíbe»). Lleva un pedrusco clavado en el ojo; cardos y espinas en la mano izquierda. En el dibujo de Picasso (puñal en el ojo izquierdo de una mujer), estamos ante una alianza demasiado explícita de cubismo y lo que por esas fechas era ya todo un tópico surrealista. El lienzo de Ponce de León puede verse en el Museo Reina Sofía de Madrid. Lo de Picasso, reproducido en Larrea (1944: 49). Durante 1938, Picasso tuvo muchos contactos con Larrea a propósito del «Guernica», que pudieran estar en el origen de este dibujo.

³⁸ Valga un ejemplo: en el poema «Les odeurs de l'amour» de *Grand jeu* (1928), Péret ya se refiere a *les yeux clos par des lames de rasoir* (los ojos cerrados por las hojas de afeitar). Monegal (1993: 61) recoge este verso como prefiguración de la célebre imagen fílmica de Buñuel.

del estreno: prueban –una vez más– el origen pictórico-literario de esa famosa secuencia cinematográfica.

«Sabiéndolo ya todo, / como una inmensa espina / en los ojos clavada.»
«Larga cuchilla / ¡raja por los ojos!» (Emilio Prados, de «Maldición», 1926 - 1927, y «SOS», 1933 - 1934).³⁹

«Unicornios y cíclopes.// Cuernos de oro / y ojos verdes.// [...] Unicornios y cíclopes.// Una pupila / y una potencia./ ¿Quién duda de la eficacia / terrible de esos cuernos?/ ¡Oculta tus blancos,/ Naturaleza!» (F. García Lorca, «Fábula», de *Canciones*, 1927).⁴⁰

«Finisims talls de bisturí doble la corbada pupila. Llancem l'ampolla de *whisky*. S'eriga la terra de fulles de *Gillette*. Un pinyol de raòim és llurs ulls» (Salvador Dalí, de «La meva amiga i la platja», 1927, y «Peix perseguit per un raïm», 1928).⁴¹

«Y empuñando una espada de un solo tajo cortó mis miradas que caían por el suelo, heridas de muerte» (J. M.^a Hinojosa, *La flor de California*, 1928).⁴²

«De mi corazón, muerta, / perforando tus ojos / largas púas de encono / y olvido» (Rafael Alberti, «El cuerpo deshabitado. 2», *Sobre los ángeles*, 1929).⁴³

«Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Sólo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos» (Luis Buñuel, «Palacio de hielo», 1929).⁴⁴

«Tus ojos de Joan Crawford / yo los hice más grandes, más grandes todavía./ Con qué crueles bisturíes te dilaté los párpados. / Y tus ojos se abrían y se abrían» (Gutiérrez Albelo, «Film vampiresco», 1933).⁴⁵

³⁹ En: Prados (1975: 241 y 505).

⁴⁰ En: García Lorca (1969: 365-366).

⁴¹ *Apud* Monegal (1993: 46), donde se advierte que estas imágenes prefiguran la secuencia inicial de *Un chien andalou*, contando, además, con la presencia de la luna.
En: Hinojosa (1974: 250).

⁴² En: Alberti (1959: 68).

⁴³ En: Buñuel (1982: 141).

⁴⁴ De *Romanticismo y cuenta nueva*, recogido en Pérez Minik (1975: 139).

La impresión y el extrañamiento que provocan este tipo de imágenes serán muy explotados por el surrealismo, que gusta de la remisión plástica y vívida a las zonas de lo macabro, lo ominoso o lo inquietante. Pese a ser imágenes –en principio– de la transgresión, la amputación y la crueldad, van ligadas al subconsciente y, con él, a los mecanismos del erotismo y al deseo. En todo caso, comportando valores estéticos, simbólicos y críticos de orden diverso (ruptura, fragmentación, dislocación, ceguera, iluminación, deseo, metaficción, etc.) actúan como revulsivo de todo lo sentimental y estereotipado.

Lenguajes artísticos comparados. Un recuento final

Concluyo. Hago un recuento del camino; aunque sea panorámico: son muchos los rasgos comunes vistos en las obras e imágenes examinadas. Por diferentes que sean sus lenguajes, suponen unas invariantes retóricas. En el plano estético-comunicativo, se busca, de entrada, una provocación o ruptura de expectativas. Al tiempo, contienen una *appellstruktur* o «estructura de llamada». Apuntan al receptor, y comportan –agresiva o violentamente– la transgresión de una serie de convenciones ideológicas, culturales, temático-formales y miméticas. Su primer efecto es revulsivo: antes de ser estrictamente comunicativas, estas representaciones –plásticas y poéticas– golpean nuestros sentidos, nos llegan a flor de piel, provocan pavor o extrañeza. Actúan negativamente: como imágenes de la mutilación, hieren nuestra sensibilidad; invocan a lo inquietante –perturban: buscan lo contrario del halago o la complacencia.

Pero, en un segundo movimiento, como subversión creadora, comunican algo más que su impacto. A menudo, conllevan una autorreflexión del autor (que, o se representa, o aparece de forma implícita). Y hasta un desdoblamiento e identificación entre la instancia emisora y receptora. Reflexionando sobre la visión, la obra postula un diálogo entre el autor y el lector implícitos. Se espera de nosotros una respuesta –una reconfiguración creadora. Al quebrar ese ojo «ciego» o pasivo se abre una nueva visión y, con ella, una nueva poética. Se apela al inconsciente; hay una actividad imaginativa, interpretativa y estética que ahora se torna asociativa y visionaria.

En su aspecto sémico-formal, estamos ante una estructura simbólica que pasa a convertirse en un gran tópico surrealista. Adopta (de unos textos a otros, de unos lenguajes artísticos a otros) una serie de motivos recurrentes, dando todo un leit-motiv simbólico común a las diferentes vanguardias. Y algo muy relevante: con diseños compositivos y retóricos semejantes, y una disposición o sintaxis parecida. Tales diseños ofrecen –cierto– familias y mezclas distintas, pero convergen en ellos formas y significados. Hablamos por ello de unas invariantes semióticas, e insisto en la más genérica: en todas esas imágenes (verbales o visuales) asistimos a la perforación, corte o rebanadura del órgano de la visión realizado con objetos punzantes o afilados. Por diferentes que sean, tales objetos comparten rasgos clasémicos; a la postre, forman un repertorio codificable.

En cuanto que imágenes del deseo y el inconsciente (pero también de la comunicación artística), comportan un movimiento y estructura duales, con unas funciones significativas. O lo que es lo mismo: intervienen, de un lado, un objeto y un sujeto activos (elemento «agresor» o «cortante», aparezca o no representado: puede quedar implícito o sugerido) y, de otro, una visión (a menudo el ojo izquierdo) y un sujeto pasivo que reciben la acción agresora (al igual que el objeto agresor, el ojo puede quedar velado, mediante elipsis o metáfora). No es raro que de tal choque surja una nueva visión, de carácter interno, irracional o fragmentario, que supera la primitiva dialéctica.

Por lo demás, ambos elementos suelen representarse acudiendo a un mismo repertorio de técnicas. Y es que, aunque difieran los lenguajes artísticos, se utilizan unas mismas figuras; predominan la metáfora, el paralelismo, la gradación, el símil, la sinécdoque, el símbolo, la dilogía (o silepsis) y la metonimia. Lo interesante es observar que tales procedimientos presentan formas y contenidos estables (hablamos por ello de unas mismas *figuras de uso* en tres artes distintas), con independencia del grado de estilización o de innovación que alcance la imagen concreta. En tal sentido –y como habrá observado el lector–, Lautréamont, Ramón, Larrea, Max Ernst, Brauner y Buñuel suponen hitos poéticos y estéticos nada desdeñables.

Con una retórica, una tónica, unos diseños y figuras compartidos, estos *textos* remiten, en última instancia, no sólo a un proceso genético e intertextual, sino a un código de orden histórico, y a un paradigma

estético-compositivo. O lo que es lo mismo: a una poética (de ruptura) común a las diferentes vanguardias. Y, muy particularmente, a la estética del surrealismo, en la que muestran cualidades visionarias que atañen a aspectos estético-pragmáticos, cognitivos, históricos y autobiográficos, como ocurre con las imágenes del mundo onírico.

Articulan, por último, cuatro planos temático-compositivos cuya hermenéutica hemos ido desvelando. Pueden superponerse, llegando en ocasiones a operar todos ellos bajo un solo significante con valor polisémico. El primero queda patente en la estructura de superficie: la representación de lo indecible, lo insoportable o lo inquietante, manifestado como *extrañamiento* artístico a través de un leit-motiv que cobra valores iniciáticos y simbólicos.

Los otros suelen quedar latentes o implícitos. Actuando como implicatura, ocultos en la estructura profunda del significado, han de ser reconfigurados y actualizados por la lectura, pues funcionan o duermen según el caso. Los enumero de nuevo: 1) El de carácter mítico-simbólico y psicoanalítico (junto al del Cíclope, se modula el mito de Edipo y, con él, las paradojas de la ceguera y la visión). 2) El erótico-sexual: subyacen formas simbólicas que conllevan motivos fálicos y femeninos. Van ligadas al psicoanálisis y a los mecanismos (incluso sadomasoquistas o perversos) de la libido y el deseo. Modulan las nociones psico-simbólicas (pero también metaficcionales) de lo «masculino» y «femenino», del lector «activo» y «pasivo», de la «penetración» y la «captación». 3) Por último, los temas y códigos anteriores desembocan en una auto-reflexión a la vez poético-retórica, artística y crítica: plano temático decisivo, plano del metadiscurso, de la metafiction (según el lenguaje artístico, hablaremos de un tema metaliterario, metapictórico o metacinematográfico). Ligado a toda una tradición de ruptura, lleno de resonancias sexuales y míticas, sirve de contraseña estética.

Bibliografía

- Ades, Dawn (1974): *El dada y el surrealismo*, traducción de M. Covián, Barcelona: Labor, 1975.
- Alberti, Rafael (1959): *Cal y canto. Sobre los ángeles. Sermones y moradas*, Buenos Aires: Losada.
- Bataille, Georges (1928): *Histoire de l'œil* (1928), en: Georges Bataille: *Madame Edwarda. La mort. Histoire de l'œil*, Paris: Pauvert, 1973.
- (1929): «Œil — friandise cannibale», en: *Documents* 4.
- (1931): «L'anus solaire», en: Georges Bataille: *Œuvres complètes*, tomo I, Paris: Gallimard, 1972.
- (1972): «Dossier sur l'œil pinéal», en: Georges Bataille: *Œuvres complètes*, tomo II, Paris: Gallimard, 1972.
- Benjamin, Walter (1972): *Iluminaciones*, tomo II: *Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, traducción de J. Aguirre, Madrid: Taurus.
- Blanchot, Maurice (1963): *Lautréamont et Sade*, Paris: Minuit.
- Bowra, C. M. (1966): *Introducción a la literatura griega* (1966), Madrid: Guadarrama, 1968.
- (1968): *Tradition and Design in the Iliad*, London: Oxford University Press.
- Brunius (1929): «Un chien andalou», en: *La Revue du Cinéma*, 15-X-1929.
- (1947): *En marge du cinéma français*, Paris: Arcanes.
- Buñuel, Luis (1982): *Obra literaria*, Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Castro, Fernando (1978): *Oscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid: Cátedra.
- Cossío, José María de (1969): *Los toros*, Madrid: Espasa Calpe.
- Dodds, E. R. (1951): *Los griegos y lo irracional* (1951), traducción de M. Araujo, Madrid: Alianza, ⁵1989.
- Dubois, Philippe/Arnoldy, Edouard (eds.) (1993): «Un chien andalou: Lectures et relectures», monográfico en: *Revue Belge du Cinéma*, n^{os} 33-34-35.
- Durand, G. (1960): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), Madrid: Taurus, 1982.
- Eliade, Mircea (1954): *Yoga. Inmortalidad y libertad* (1954), traducción de S. de Aldecoa, Buenos Aires: La Pleyade, 1971.
- García Lorca, Federico (1969): *Obras completas*, Madrid: Aguilar, ¹⁵1969.
- Gimferrer, Pere (1985): *Cine y literatura*, Barcelona: Planeta.
- Gómez de la Serna, Ramón (1914/1921): *El doctor inverosímil* (1914/1921), Buenos Aires: Losada, ³1961.
- Hinojosa, José María (1974): *Obras completas*, Málaga: Diputación Provincial.
- Homero (1970): *Odisea*, traducción de L. Segalá, Barcelona: Juventud, ⁴1970.
- Ilie, Paul (1972): *Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus.

- Jakobson, Roman (1963): «La lingüística y la poética» (1963), en: Th. Sebeok (ed.): *Estilo del lenguaje*, traducción de A. M^a Gutiérrez, Madrid: Cátedra, 1974.
- (1967): «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos», en: Roman Jakobson: *Fundamentos del lenguaje*, Madrid: Ciencia Nueva, pp. 69-102.
- Jean, Marcel (1989): «Recuerdos sobre Oscar Domínguez», en: AA VV: *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Jean, Marcel/Mezei, A. (1947): *Maldoror*, Paris: Pavois.
- Jung, C. G. (1936): *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1936), traducción de M. Murmis, Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Larrea, Juan (1944): «El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo» (1944) recogido luego en: Juan Larrea: *Del surrealismo a Machupichu*, México: Joaquín Mortiz, 1967.
- (1970): *Versión celeste*, Barcelona: Barral.
- Lautréamont (1868): «Les Chants de Maldoror» (1868), en: Lautréamont: *Œuvres complètes*, edición de P.-O. Walzer, Paris: Gallimard, 1970.
- (1970): *Los cantos de Maldoror*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Barcelona, Mateu.
- Lee, Renselaer, W. (1967): *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*, traducción de C. Luca de Tena, Madrid: Cátedra, 1982.
- Lotmann, Juri M. (1970): *Estructura del texto artístico* (1970), traducción de V. Imbert, Madrid: Istmo, 1978.
- Mabille, Pierre (1939): «L'œil du peintre», en: *Minotaure* 12-13.
- Man, Paul de (1971): *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, traducción de H. Rodríguez-Vecchini y J. Lezra: Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Mauron, Charles (1962): *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris: Corti.
- Monegal, Antonio (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona: Anthropos.
- Mukařovský, Jan (1932 - 1947): *Escritos de Estética y Semiótica del arte* (1932-1947), traducción de A. Anthony-Visova, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Nicolás, César (1983): *Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27*, Cáceres: Facultad de Filosofía y Letras [tesis doctoral inédita en tres tomos].
- Pérez Minik, Domingo (1975): *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona: Tusquets.
- Prados, Emilio (1975): *Poesías completas*, tomo I, México: Aguilar.

- Praz, Mario (1970): *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, traducción de R. Pochtar, Madrid, Taurus: 1979.
- Rozas, Juan Manuel (1974): *La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos*, Madrid: Alcalá.
- Sánchez Robayna, Andrés (1988): «Lautréamont lo sabía», en: *Syntaxis* 16-17, p. 234.
- Sánchez Vidal, Agustín (1984): *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid: Ediciones J. C.
- Sófocles (1959): *Tragedias*, edición bilingüe y traducción de I. Errandonea, tomo I, Barcelona: Alma Mater.
- Talens, Jenaro (1986): *El ojo tachado. Lectura de 'Un chien andalou' de Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra.
- Téllez, José Luis (1991): «Memoria de la arena (Presencia del surrealismo en la obra cinematográfica de Luis Buñuel)», en: *Curs Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona: Fundació La Caixa, pp. 149-167.
- Vinci, Leonardo da (1983): *Cuaderno de notas*, Madrid: Busma.
- Weinberg, Bernard (1961): *A History of the Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 tomos, Chicago: University of Chicago Press.
- Williams, Linda (1981): *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*, University of Illinois Press.
- Yates, Frances A. (1966): *El arte de la memoria*, traducción de I. Gómez de Liaño, Madrid: Taurus.